
Prolégomènes

Images et récits : les limites du récit

Jean-Paul Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1066>

DOI : 10.4000/narratologie.1066

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Jean-Paul Aubert, « Prolégomènes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 25 mai 2009, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/1066> ; DOI : 10.4000/narratologie.1066

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.



Cahiers de Narratologie – Analyse et théorie narratives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Prolégomènes

Images et récits : les limites du récit

Jean-Paul Aubert

- ¹ Le présent volume accueille les communications présentées lors d'une journée d'étude et d'un séminaire dont l'initiative revient au Groupe de Recherche « Images et récits¹ ». Il se place, dès son titre, sous le signe de la narratologie. Certes, lorsque Gérard Genette jette les bases de cette science des récits, il ignore pratiquement ceux dont le support n'est pas strictement linguistique². Depuis lors, de nombreux travaux ont élargi la narratologie à des média qu'elle ignorait tandis qu'elle en était à ses premiers pas, et en particulier à ceux qui font intervenir l'image. Il faudrait citer ici, entre autres, les travaux pionniers de Albert Laffay³ ou encore ceux de André Gaudreault⁴, François Jost⁵, André Gardies⁶ ou Alain Masson⁷ pour le cinéma, de Danièle Meaux pour la photographie⁸ ou de Benoît Peeters pour la bande dessinée⁹. Le chantier de réflexion que nous ouvrons aujourd'hui et qui prend appui sur ces différents apports engage plus particulièrement un questionnement du statut narratif de l'image. Comment les images, qu'elles soient fixes ou animées, linéaires ou tabulaires racontent-elles ? Que racontent-t-elles ? Comment peuvent-elles aussi ne pas raconter ? Ce volume s'empare de questions qui pour être anciennes n'en restent pas moins passionnantes et fécondes.
- ² « C'est le récit qui est subordonné à l'image et non l'inverse » affirme André Gardies dans son ouvrage intitulé *Le Récit filmique*¹⁰. C'est, d'emblée, faire l'hypothèque que le récit ne précède pas l'agencement d'images, mais qu'il en est une conséquence, une émanation. Voilà qui vient à point nommé justifier et éclairer le titre de ce volume, *Image et récit*, où le terme « image » précède à juste titre celui de « récit ». *Image et récit* : ce n'est pas de l'image plus du récit, c'est de l'image qui raconte, de l'image qui devient récit. Quant au sous-titre choisi pour cet ouvrage, « Les limites du récit », il englobe des problématiques d'autant plus diverses qu'il invite ses contributeurs à décliner les multiples acceptions que revêt le terme de « limites » et à se situer dans des zones parfois confuses et instables où le récit n'est qu'une esquisse, une ombre, un fantôme, une promesse.

Aux lisières du « montré » et du « narré »

- 3 L'une des questions centrales traitées dans ce numéro est celle des balancements de l'image entre monstration et narration. Le terme de « limite » pourrait, dans ce cas, désigner l'articulation problématique du « montré » et du « narré ». Que l'image montre, cela ne fait guère de doute. En tant que signe iconique (selon l'expression forgée par Peirce¹¹) elle entretient avec l'objet qu'elle désigne des traits de ressemblance, une analogie, que le signe linguistique ne peut revendiquer. Dans *Mimologiques*, Gérard Genette rappelle que le verbal a vocation à dire le monde tandis que l'image a vocation à le représenter¹². C'est affirmer que la photographie et le cinéma ajoutent à leur caractère iconique une dimension indicielle. Sur la pellicule se fixe la trace visuelle (et auditive dans le cas du cinéma) d'un événement qui s'est effectivement déroulé devant l'objectif de l'appareil. Ce double caractère, iconique et indiciel, assure aux images photographiques et cinématographiques le puissant effet de réel que l'on sait. C'est ainsi que l'image montre, qu'elle « donne à voir » comme le dirait Roland Barthes. Mais, raconte-t-elle ? Qu'est ce qui permet d'affirmer qu'en elle la monstration s'accompagne de la narration. S'agissant du cinéma ou de la bande dessinée, on peut penser que c'est la solidarité entre les plans ou entre les vignettes qui se succèdent qui crée la narrativité. Pour le cinéma, André Gaudrault a montré toute l'importance du « tournant » des années dix du vingtième siècle qui voit les cinéastes se mettre à penser le plan, non pas comme unité autonome, mais comme élément d'une continuité¹³. Paul Ricoeur a, d'une heureuse formule, qualifié ce moment d'« entrée du film en récit¹⁴ ». Mais subordonner le récit à l'élaboration d'une succession linéaire de plans (ou de vignettes, si l'on veut considérer le cas de la Bande dessinée) qui s'avéreraient incapables à créer de la narrativité hors de cette association ou de cette mise en séquence relève d'un postulat chronologique qu'il convient de discuter. C'est en tout cas ce que suggère Valentine Robert dans son étude des films consacrés à la vie de Jésus qui, allant à rebours d'une tendance naturelle du cinéma à élaborer le récit à partir d'un continuum fondé sur la succession de plans dépendant les uns des autres, exploitent les possibilités narratives du plan-tableau autonome. Le récit naît de la complexité des échanges entre la linéarité qu'impose le flux cinématographique et la tabularité héritée de vingt siècles de représentation.
- 4 Bien que différents de ceux de Valentine Robert, l'objet d'étude et la démarche de Xiaomin Gialferri sont, d'une certaine manière, complémentaires. Son approche des films de Zhang Yimou engage en effet une réflexion sur les potentialités narratives d'un matériel visuel a priori non narratif et souvent envisagé dans une perspective exclusivement esthétique : la couleur. Xiaomin Gialferri démontre à travers son étude de plusieurs films du cinéaste chinois que la couleur s'y inscrit comme un élément primordial de la narration, révélatrice des relations entre les personnages et, parfois même, annonciatrice des passions et des conflits qui les guettent.
- 5 Dans les *Essais sur la signification au cinéma*, on peut lire sous la plume de Christian Metz, l'affirmation suivante : « Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles qu'il est banal de relever dans les récits, trois ans de la vie du héros résumés en deux phrases d'un roman, ou en quelques plans d'un montage « fréquentatif » de cinéma, etc.) ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater

que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps¹⁵. » Ces phrases sont reprises par Gérard Genette dès les premières pages de son *Discours sur le récit. Essai de méthode*¹⁶. Dans son monumental *Temps et récit*, Paul Ricoeur décrit, pour sa part, le cercle qui relie narrativité et temporalité : « Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage: le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle¹⁷. » Cela relève désormais de l'évidence : l'expérience de la temporalité est au cœur de l'acte de narration. Ce postulat exclut-il par avance les formes d'expression non linéaires de la capacité de raconter. Un récent numéro de la revue *Image & Narrative* a permis d'en débattre pour la photographie¹⁸. L'Histoire de la peinture a montré, quant à elle, que l'image autonome et autosuffisante, inapte en apparence à imposer le sens de la durée, n'est pas dénuée de potentialités narratives. L'absence de la temporalité n'exclut pas une quête presque permanente de ses effets. Dans le tableau de Sandro Botticelli, *La Femme aimée et dépecée par le chevalier* (1483), le retour des mêmes personnages offre une représentation diachronique du mouvement. C'est ce même effet de temporalité que l'on pouvait retrouver dans *La Madone des Franciscains* peint par Duccio à Sienne vers 1300 où la représentation à trois reprises du même moine permet de décomposer le mouvement qu'il accomplit. Convenons pourtant que le procédé qui consiste à représenter simultanément plusieurs moments d'une histoire pourrait bien apparaître comme un subterfuge afin de compenser une infériorité du médium eu égard à la narrativité¹⁹. La simultanéité dans l'espace cherchant ici à donner l'illusion de la succession dans le temps qui est le propre de la narrativité en littérature par exemple. L'œuvre picturale relèverait alors exclusivement de la catégorie de l'espace. A l'encontre de cette idée, Paul Klee s'est efforcé de montrer que la notion d'espace en peinture était indissociable de celle du temps : « le temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. De même lorsqu'une ligne engendre une surface en se déplaçant. De même encore pour le mouvement menant des surfaces aux espaces. » Néanmoins, Paul Klee en convient : la temporalité de l'œuvre peinte n'est pas celle de la littérature. C'est pourquoi nombre de questions demeurent : comment l'image fixe, tabulaire ou photographique, parvient-elle à faire surgir une temporalité sans laquelle il n'est pas de récit ? Quelles sont la nature et la singularité de cette temporalité ? Comment observateur ou spectateur l'appréhendent-ils ? Raconter, c'est-à-dire inscrire de la temporalité dans l'espace d'une œuvre qui semble se livrer en un seul moment, demeure une gageure que de nombreux artistes, peintres, graveurs ou photographes ont voulu relever. Trois études consacrées à l'image fixe démontrent, qu'en termes de potentialité narrative, celle-ci parvient parfois, et avec des moyens qui lui sont propres, à rivaliser avec l'image mobile. Jacques Terrasa nous aide à déceler ce qu'il considère comme « l'ombre du récit » portée sur un tableau de Pablo Picasso peint en 1953, *L'Atelier*. Un quart de siècle plus tôt, en 1927, le peintre avait photographié son ombre. La même année, le visage du peintre apparaît dans un tableau intitulé *Autoportrait de profil*. Jacques Terrasa rappelle la fortune de ce profil si caractéristique qui désormais, va hanter les toiles de Picasso jusqu'au tableau de 1953 qui révèle une nouvelle fois l'ombre portée du peintre sur le corps d'une femme nue. *Autoportrait de profil*, *L'Atelier* : deux tableaux, en somme, comme les deux bornes d'un micro-récit que l'analyste en quête de sens s'efforce de reconstruire a posteriori. L'œuvre peinte crée ainsi la possibilité d'une narration qui semble requérir son achèvement dans les mots du critique.

- 6 Anouk Chirol et Jozef Bury nous emmènent sur le terrain de la photographie. Anouk Chirol n'évacue pas la question délicate du « récit photographique ». La première partie de sa réflexion s'applique précisément à confronter la photographie aux habituelles définitions du récit sans esquiver les difficultés auxquelles se heurte la mise en place d'un récit en photographie. Si les potentialités narratives de la suite photographique semblent aisément démontrables, Anouk Chirol révèle également la capacité de la photographie autonome à produire des effets de temporalité et de transformation d'un état en un autre état en s'appuyant notamment sur l'étude du chef d'œuvre de la photographe espagnole Ouka Lele : *Rappelle-toi, Barbara. Los leones de la Cibeles, Atalanta e Hipómenes* (1987). C'est par l'étude de l'œuvre de Alberto García Alix que Anouk Chirol poursuit sa quête du récit photographique. Si chacune des photographies de Alberto García Alix porte en germe un récit, Anouk Chirol montre que c'est l'ensemble de l'œuvre qui élabore, en photographie, l'histoire d'une vie. Le paradoxe naît toutefois du choix opéré par Alberto García Alix lors de deux expositions récentes (*No me sigas... estoy perdido* et *Tres vídeos tristes*), pour lesquelles le photographe s'empare de deux formes plus narratives, le diaporama et la vidéo, pour n'accorder finalement à la narration qu'une place secondaire au profit d'une quête introspective.
- 7 A cette interrogation sur la manière dont la narration parvient à s'inviter dans l'image autonome, Josef Bury apporte enfin la réponse du théoricien et du praticien de la photographie. La chronophotographie, à laquelle il se consacre depuis de nombreuses années, participe d'une reconfiguration du temps et fait basculer l'image photographique du côté de l'expérience. Le réel révélé par le temps long de la pause prend ses distances à l'égard du réel qui se livre à l'œil de l'observateur. Le récit se love dans cet écart, il devient, selon les propres mots de l'artiste « celui de la mémoire du temps de l'interaction de la matière photosensible avec la réalité changeante ».

Frontières entre mots et images

- 8 Dans son ouvrage *Le récit au cinéma* Alain Masson écrit « Parler d'un film c'est presque toujours le raconter. Par elles-mêmes, cependant, les images ne constituent pas un véritable récit. Il revient au spectateur de se faire narrateur²⁰ ». « L'image est un devenir texte » renchérit Julia Kristeva. La problématique que sous-tendent ces affirmations est au cœur de deux communications qui interrogent les rapports de l'image et des mots. Bérénice Bonhomme démontre que dans l'œuvre de Claude Simon, l'image joue d'abord un rôle de générateur du texte. Elle en produit la forme, la structure (on peut penser – écrit-elle – au rôle fondamental pour Claude Simon des tableaux de Rauschenberg, Dürer ou Bacon). Bérénice Bonhomme évoque également la fascination de Claude Simon pour les « mots-images » où se brouille la frontière du mot et de l'image comme dans le graffiti qui sait exalter l'harmonie visuelle d'un mot. Chez Claude Simon, le mot devient arabe, la page se fait pur objet visuel, la description emprunte sa structure à la géométrie ou à la cartographie, les signes de ponctuation valent pour leur plasticité. C'est tout le texte simonien qui tend, en réalité, vers l'image. Mais l'un des enjeux de la communication de Bérénice Bonhomme repose aussi bien sur l'inversion de la proposition initiale. Car, si les images engendrent des textes, elles s'offrent également, dans le cas des adaptations cinématographiques que réalise Claude Simon, comme une relecture des textes qui peut en modifier la perception voire en contester la portée initiale.

- 9 C'est toujours des limites, mais cette fois au sens des frontières entre écriture et images dont il est question dans la réflexion qu'engage Stefano Leoncini sur l'œuvre romanesque d'Antonio Tabucchi. On y découvre notamment la recherche d'une sorte de perméabilité entre les formes d'écritures, qu'elles soient romanesques ou cinématographiques. Ce ne sont pas seulement les multiples références littéraires qui émaillent le récit qui permettent à Tabucchi d'affirmer l'effacement des frontières entre l'art du romancier et celui du cinéaste. C'est dans la structure même du texte et, en particulier, dans l'élaboration d'une temporalité très similaire à celle de certains récits cinématographiques ainsi que dans la fragmentation du récit que le roman rencontre et assimile le cinéma.
- 10 Du rapport entre texte et image, il est encore question dans l'étude que Jan Baetens consacre à la bande dessinée littéraire. Dans ce genre dont le succès ne se dément pas, le texte et l'image se rencontrent pour constituer un récit qui, idéalement, ne naît pas de la soumission d'un média à l'autre mais d'une tension entre les deux médias, ou de ce que Jan Baetens nomme encore une « friction créatrice ». Du fait de sa spécificité, la bande dessinée littéraire permet de reconsidérer le récit et de faire émerger de nouvelles problématiques. Jan Baetens montre par exemple de quelle manière le genre autobiographique se voit profondément renouvelé par la Bande dessinée du fait des possibilités de polyphonie narrative propre à un genre qui dissocie le « dit » et le « montré ». De même, le regard que critiques et théoriciens de la littérature portent sur le genre du feuilleton pourrait être renouvelé à la lumière du roman graphique qui a su en perpétuer sinon la forme du moins les stratégies discursives.

Les contestations du récit

- 11 Comment l'image raconte-t-elle ? nous demandons-nous. Comment également peut-elle ne pas raconter ? Au risque du paradoxe, ce volume se veut également une exploration des « limites » du récit en images dans ce que l'expression peut suggérer de remise en cause.
- 12 L'étude que propose Cécile De Bary des commentaires du film *Récits d'Ellis Island* par Georges Pérec fait apparaître une mise en crise du récit que l'écriture perecquienne tend à dissoudre dans l'énonciation autobiographique. L'évocation du sort réservé aux migrants à leur arrivée sur le sol américain ouvrirait pourtant la voie à la multiplication des anecdotes ou au ressassement des légendes. Mais la mise à distance par le commentaire et l'affirmation du « je » autobiographique des mille et une histoires dont les souvenirs hantent Ellis Island révèle la défiance de Pérec à l'égard du trop-plein de récit et sa préférence pour l'incomplétude, pour le manque, pour les silences et les absences.
- 13 Plusieurs articles questionnent le fonctionnement d'œuvres a-narrative, anti-narrative, infra-narrative, autant de termes qui renvoient à des degrés divers de contestation du récit. L'éclatement du message narratif est au cœur de la vaste production d'« *Equipo Crónica* » à laquelle s'intéresse Fabrice Parisot. Dans des tableaux qui se livrent à une relecture de grandes œuvres du patrimoine, la fragmentation de l'image et la vision kaléidoscopique du langage pictural élaborent une dialectique complexe entre construction et déconstruction du message narratif.

- 14 Ce volume se referme enfin sur trois textes qui sont l'occasion d'un retour au septième art. Les deux premiers sont consacrés à des œuvres, à des créateurs et à des courants esthétiques qui s'efforcent de dépasser ou de contester les formes que prend traditionnellement le récit cinématographique. Aussi bien les films de Guy Debord qu'étudie Serge Milan que les expérimentations de l'Ecole de Barcelone que décrit l'auteur de ces lignes dérogent à l'orthodoxie du récit canonique et démontrent que la succession de plans n'engage pas nécessairement une narrativisation. A l'« entrée du film en récit » évoquée par Paul Ricœur, voici opposée l'hypothèse d'une « sortie du récit ».
- 15 En effet, privé de scénario, d'acteurs, de progression dramatique, *In girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord ne relève pas de la catégorie du récit au sens habituel. A rebours d'une narration orthodoxe qui se déploie selon les principes de continuité et d'homogénéité, Guy Debord semble au contraire creuser les failles et cultiver la déliaison. Ainsi Serge Milan insiste-t-il sur les effets de sens dus à ce qui apparaît à première vue comme une « discrédance » entre les son et les images et à la juxtaposition, sur le mode du collage, d'images hétéroclites de natures diverses et de provenances variées. Pourtant si Debord semble, dans un premier temps placer son film dans le registre de la monstration ou de la démonstration, la recherche sur l'analogie entre sons et images lui permet d'une certaine façon de récupérer les principes de narration et de renouer avec le genre, avant-gardiste par excellence, du manifeste.
- 16 *Dante no es unicamente severo*, de Jacinto Esteve et Joaquín Jordá, récit d'un non-récit, constate, quant à lui, la faillite du principe de narration. Le film décrit une forme d'impuissance à raconter à travers les déboires d'une Shéhérazade moderne. Pour les auteurs de ce film emblématique de l'Ecole de Barcelone, comme pour les jeunes gens qui sont à l'origine de cet éphémère mouvement avant-gardiste des années soixante, le récit est devenu caduc. L'étude de *Dante no es únicamente severo* ne peut ignorer le contexte de l'apparition du film qui est celui de la société de consommation naissante et celui de la dictature franquiste. Le récit vient, semble-t-il, buter sur le déferlement de sons et d'images qui accompagne l'émergence d'une société dominée par les média de masse et sur les rigueurs de la censure dictatoriale .
- 17 Pour le cinéma politique latino américain des années soixante et soixante-dix, auquel Susana Sel consacre sa réflexion, contester le récit c'est aussi éprouver et bousculer les limites ou les barrières conventionnelles du cinéma hollywoodien dont les codes et les valeurs, largement soumis à des prescriptions commerciales, sont associés à l'idéologie de la puissance dominatrice. En Argentine, au Brésil, en Bolivie, au Chili, à Cuba, des cinéastes s'efforcent de mettre le cinéma au diapason des luttes de libération en inventant de nouvelles structures dramatiques aptes à rendre compte du ressenti, de l'expérience et des aspirations des populations aux prises à la néo-colonisation.
- 18 L'ensemble des contributions réunies dans ce volume des *Cahiers de narratologie* confirme la légitimité d'interroger le statut narratif de l'image à partir des zones limites où le récit se crée ou semble se perdre, qu'il jaillisse de là où on ne l'attendait pas ou qu'il devienne inessentiel dans des formes d'expression que l'on aurait crues narratives par essence. Est également confirmé l'intérêt de croiser les regards sur des objets aussi divers que la photographie, la peinture, la bande dessinée ou le cinéma.

NOTES

1. Au sein du CIRCPLES (Centre Interdisciplinaire Récit, Culture, Psychanalyse, Langue et Société), le groupe « Image et Récit » s'est donné comme objet d'étude l'image, qu'elle soit fixe (peinture, photographie, affiche, bande dessinée) ou animée (cinéma de fiction ou documentaire, vidéo). Le groupe « Images et récits » a vocation à pointer la singularité des différents supports iconographiques sans négliger pour autant la transversalité des problématiques. Tout en souhaitant encourager la réflexion sur les questions liées au récit, ce groupe de recherche entend être un lieu où se discutent de multiples approches méthodologiques (narratologie, sociocritique, études culturelles...) dans la perspective d'une meilleure appréhension de l'image et de ses spécificités.
2. Voir en particulier Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
3. Albert Laffay, *Logique du cinéma*, 1964. Il est à noter que Francesco Casetti lui consacre un sous-chapitre de son ouvrage *Les Théories du cinéma depuis 1945* (Paris, Nathan, 1999 [*Teorie del cinema* (1945-1990), Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, S.P.A., Milan, 1993], pp. 74-76.
4. André Gaudreault, *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988
5. André Gaudreault, François Jost, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
6. André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
7. Alain Masson, *Le Récit au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1994.
8. Danièle Meaux, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997.
9. Benoit Peeters, *Case, planche, récit*, Paris, Casterman, 1998.
10. André Gardies, *Le Récit filmique*, *op.cit.*, p. 10.
11. Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, rassemblé, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
12. Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1981.
13. André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999 (1988).
14. Paul Ricoeur, « Préface », in André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, *Op. cit.*, p.15
15. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.
16. Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 77.
17. Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983, p. 17.
18. *Image & Narrative*, n° 23, novembre 2008, *Time and Photography/La photographie et le temps*, sous la direction de Jan Baetens, Alexandre Streitberger et Hilde Van Gelder, <http://www.imageandnarrative.be/Timeandphotography/timeandphotography.html>.
19. Sur cette question du « récit pictural », signalons encore la réflexion de Michel Cassac sur trois crucifixions de Giotto, Martini et Salimbeni in « Le Récit de la mort dans la peinture gothique italienne », *Espace et voix narrative, Cahiers de narratologie* n°9, 1999, pp. 205-222. L'auteur y démontre l'opérativité de la notion de récit appliquée à une forme d'expression dont on pourrait croire qu'elle l'exclut.
20. Alain Masson, *Le Récit au cinéma*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

AUTEUR

JEAN-PAUL AUBERT

Université de Nice-Sophia Antipolis, CIRCPLES EA 3159